

Sujeitos da Cultura: Teatro e ação cultural na cidade de São Paulo

Suzana Schmidt Viganó

Universidade de São Paulo, São Paulo/SP, Brasil

E-mail: suzanas2107@gmail.com

Resumo

Este artigo apresenta a influência do ideário sobre a ação cultural a partir do movimento de Maio de 68, refletindo sobre o papel dos artistas teatrais em São Paulo como agentes culturais e do teatro como ação pedagógica e política.

Palavras-chave

Ação cultural. Teatro e ação política. Pedagogia do teatro. Políticas públicas de cultura.

Abstract

This article presents the influence of the ideas on cultural action from May 68 movement, re-flecting on the role of theater artists in São Paulo as cultural agents and on theater as a ped-agogical and political action.

Keywords

Cultural action. Theater and political action. Theater pedagogy. Public policies of culture.

Sujeitos da cultura: teatro e ação cultural na cidade de São Paulo

Malraux costumava dizer que, se o Ministério da Cultura tinha em mãos todo o patrimônio cultural nacional, ele era o ministério mais rico da França. Conservar e valorizar esse patrimônio constituíam então função primeira, (...) a fim de assegurar *'une volonté idéologique sur le problème culturel'* [uma disposição ideológica sobre o problema cultural]. (...) Assim, se o Estado centraliza e intervém, é ele também que, a partir disso, garante a democratização e a difusão dos bens culturais. E, para Malraux, ao permitir o acesso da população às maiores obras de arte da humanidade, o Estado está fornecendo os meios para formar uma sociedade crítica e capaz de identificar e defender os valores de espírito. Por valores de espírito compreende-se justamente aqueles que Malraux contrapõe à indústria cultural, que ele chama de usinas de sonho produtor de dinheiro. (AZZI, 2010. p.138)

É por isso que todo esforço de ordem cultural não poderá mais nos aparecer em vão, a não ser que proponha ser expressamente um empreendimento de **politização**: quer dizer, de inventar, sem descanso, pela intenção desse *'non-public'* [não-público], de se politizar, de se escolher livremente, para além do sentimento de impotência e de absurdo que não cessa de suscitar um sistema social no qual os homens não estão praticamente jamais na medida de inventarem **juntos** sua própria humanidade. É por isso que nós recusamos deliberadamente toda concepção de cultura que faça de si mesma objeto de uma simples transmissão. (...) é na medida em que se implica a exigência de uma intervenção efetiva que tende a modificar as relações atuais entre

os homens e, por consequência, de uma investigação ativa, uma empresa cada vez mais próxima na direção de todos: quer dizer, enfim, uma autêntica ação **cultural**. (LA DÉCLARATION DE VILLEURBANNE, In: ABIRACHED, 2005, p.195, tradução da autora.)

Políticas culturais, ação cultural e teatro

Os trechos apresentados acima são emblemáticos do ideário que circundou a criação e a prática das políticas culturais no Brasil e uma de suas frentes mais contraditórias: a ação cultural associada à prática artística. Esse conceito surge com a criação da primeira política governamental a ser instituída para a cultura: o *Ministère des Affaires Culturelles*, criado na França em 1959, tendo à sua frente o escritor André Malraux.

A criação desse Ministério inédito pôs em debate as ideias sobre cultura e arte em escala mundial, rompendo com a tutela do setor da Educação. Organizou também, pela primeira vez, a criação de políticas públicas que visavam à construção da identidade nacional, referendada pelas noções de patrimônio e memória. A França consolidou-se como Estado de referência no que tange à gestão dos bens culturais e à difusão dos ideais que tomaram a arte e a cultura como fator de base para o desenvolvimento de uma nação e de um povo.

Porém, nem tudo foram rosas nos anos da gestão Malraux frente ao Ministério da Cultura (1959-1969). Gerenciando um orçamento baixo, travava uma luta permanente com os Ministérios das Finanças e da Educação Nacional. Além disso, não deixou de ser constante alvo de críticas, tanto da direita (por ser um es-

critor de posicionamento à esquerda) como da esquerda (pela parceria com o governo conservador e autoritário do General Charles de Gaulle). O Ministério da Cultura, ao longo dos anos De Gaulle/Malraux, no entanto, se colocou a serviço do Estado e de seu fortalecimento. Ajudou a construir, a partir de uma diretriz centralizadora, uma imagem internacional da França como liderança política no pós-Segunda Guerra, quando foram criadas ações e metas internacionais de desenvolvimento humano e social, valorizando a Educação e a Cultura como fatores estruturantes das nações.¹

Um dos principais objetivos do Ministério era o da democratização dos bens culturais, descentralizando a sua produção, a fim de assegurar o acesso às obras de arte consagradas e ao patrimônio. Um dos principais projetos empreendidos nesse sentido foi o das Casas de Cultura. Criadas a partir de parcerias entre o governo federal e as municipalidades, elas ofereciam espetáculos, eventos artísticos gratuitos, biblioteca, espaço para eventos culturais, oficinas artísticas, entre outros.

Apesar de constituídas como um projeto sólido e de ampla repercussão, as Casas de Cultura passaram por muitas dificuldades e foram alvo de críticas. Entre elas, estavam os confrontos entre o governo e as municipalidades, pela complexidade de sua gestão mista, o vanguardismo e pretensão das suas propostas que, segundo os esquerdistas, as tornavam

centralizadas e elitistas, afastando os visitantes populares.

A ideia de ação cultural foi o fundamento básico do Ministério da Cultura. Opunha-se à ideia de educação popular e procurava estabelecer uma relação direta entre o público e a obra de arte, sem mediação pedagógica. Tinha como objetivos a democratização do acesso às obras artísticas, sendo estas circunscritas a uma concepção elitista de cultura. Ansiava substituir o que chamavam de “mentalidade provinciana” por uma cultura universal, criando espaços nos quais a arte pudesse ser fruída e praticada, garantindo a organização e a transmissão da experiência estética. Para isso, criou um setor artístico profissional subvencionado e selecionado pelo próprio Ministério.

Apesar da herança Iluminista observada na concepção malruciana sobre a Cultura e a Arte, a influência esquerdista também se fez notar nas questões sobre a popularização da Cultura. Suas ideias ganharam força a partir do *Front Populaire*, uma coalisão de partidos de esquerda que governou a França de 1936 a 1937. As Casas de Cultura foram o resultado direto dessa política de difusão, projeto pelo qual a ação cultural passou também a se consolidar em seu aspecto pedagógico. Francis Jeanson, filósofo, militante e diretor da Casa de Cultura de *Chalon-sur-Saône* (1967-1971), elaborou a ideia de ação cultural como um processo que “resume-se na criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas inventem seus próprios fins e se tornem assim sujeitos – sujeitos da cultura – e não seus objetos.” (COELHO, 1985, p.14).

O mesmo Jeanson desenvolveu a noção de “não público” [*non-public*], que corresponderia, em linhas gerais, à população que estaria apartada dos meios de produção cultural e da

¹ Instituições internacionais foram criadas para estabelecer essas metas. Em 1945 foi criada a UNESCO, agência das Nações Unidas que atua nas seguintes áreas: Educação, Ciências Naturais, Ciências Humanas e Sociais, Cultura e Comunicação e Informação. Tem como objetivo: “garantir a paz por meio da cooperação intelectual entre as nações, acompanhando o desenvolvimento mundial e auxiliando os Estados-Membros – hoje são 193 países – na busca de soluções para os problemas que desafiam nossas sociedades.” Informações disponíveis em: <<https://nacoesunidas.org/agencia/unesco/>>, acesso em 28/06/2016.

difusão das principais obras de arte, supostamente centralizadas em Paris. Este é um dos principais pontos da *Declaração de Villeurbanne*², do qual Jeanson foi um dos principais redatores. Este documento foi fundamental para a representatividade da classe teatral, ao tomar parte dos movimentos de maio de 1968 que abalaram o governo De Gaulle e o Ministério de Malraux.

Considerado o movimento político-cultural mais importante do século XX, os protestos de Maio de 68 se iniciaram com uma série de greves em universidades e escolas secundárias em Paris, após confrontos com as administrações e a polícia. O movimento teve, em seguida, a adesão de operários e camponeses, com ocupações de fábricas e universidades. Envolveu vários estratos da sociedade francesa e culminou em uma greve geral, que chegou a congregar aproximadamente 10 milhões de pessoas - quase dois terços dos trabalhadores do país na época. O governo De Gaulle foi seriamente abalado, com a dissolução da Assembleia Nacional e a convocação de novas eleições parlamentares. No entanto, apesar da força dos protestos, De Gaulle foi reeleito e a situação revolucionária se dissipou.

No entanto, o movimento de Maio de 68 influenciou culturalmente vários setores da sociedade, por meio de seus slogans de liberação pessoal e libertação social. Impulsionou movimentos de jovens pelo mundo todo, fortalecendo revoltas estudantis de cunho político e comportamental na Alemanha, na Itália, nos

Estados Unidos (que vivia o ativismo pelos direitos civis, o movimento negro e os protestos pelo fim da guerra do Vietnã) e na América Latina, que lutava contra as ditaduras militares.

A classe artística francesa se aliou diretamente ao movimento e foi por ele influenciada, em seu ideário político e cultural. A política cultural instituída por Malraux sofreu um choque com a participação dos diretores das Casas de Cultura na liderança das críticas sobre o próprio Ministério. Os próprios encarregados da democratização cultural questionavam a validade da sua tarefa, alegando esta ser ingênua, mas não inocente.

Os artistas reunidos em Villeurbanne durante o movimento declararam que a greve dos estudantes e operários jogava luz à situação de ruptura cultural, socioeconômica e de gerações na França, atacando os privilégios da cultura hereditária burguesa, inclusive no que dizia respeito ao acesso aos bens culturais. Colocaram para si a missão de romper o isolamento do chamado “não-público”, permitindo que ele encontrasse os instrumentos para sair do gueto e situar-se mais conscientemente em seu contexto social e histórico, libertando-se das opressões. Essa missão seria alcançada por meio do que defendiam ser uma “autêntica ação cultural”:

Nós não somos os estudantes, nem os trabalhadores, e não dispomos de nenhum poder de pressão que seja de ordem numérica: a única justificativa concebível de nossa existência pública e de nossas exigências reside na própria especificidade desta função de por em relação e de iluminar o contexto social no qual a exercemos. Mas tal função estaria condenada a se tornar impraticável se os meios se recusassem a se afirmar **criadores** em todos os domínios que são de seu recurso. Falar de *cultura ativa* é falar de **criação permanente**, é invocar

2 Manifesto escrito em 25 de maio de 1968, pelos diretores dos Teatros Populares, das Casas de Cultura, dos centros dramáticos e dos grupos de teatro permanentes, reunidos em comissão permanente na cidade de Villeurbanne, acolhidos por Roger Planchon. A declaração rompia radicalmente com as convicções sobre a política de democratização cultural, que tinha por sua base as Casas de Cultura. (LA DÉCLARATION DE VILLEURBANNE, In: ABIRACHED, 2005).

os próprios recursos de uma arte que não cessa de estar em processo. É o teatro, em si, aparece imediatamente como uma forma de expressão privilegiada entre todas as outras formas de expressão possíveis, por ser uma obra humana coletiva proposta à coletividade dos homens. (...) Nós nos engajamos então a manter em qualquer circunstância este lugar dialético entre a ação teatral (ou mais genericamente artística) e a ação cultural, para que suas exigências respectivas não cessem de se enriquecer mutuamente, até mesmo nas contradições que não cessarão de surgir entre elas. (LA DÉCLARATION DE VILLERUBANNE, In: ABIRACHED, 2005, p.195-6, tradução da autora).

Phillipe Urfalino situa o movimento dos diretores de teatro e das Casas de Cultura a partir não de uma simples posição ideológica, mas de uma mudança de atitude em relação ao público e ao Estado:

- a emergência dessa denúncia tem por mola principal a evolução das maneiras de pensar as relações entre o Estado, os artistas e os públicos, entre 1965 e 1968. Não é reduzível a uma tomada de consciência. Não houve primeiramente ilusão e posteriormente clareza permitida por uma melhor apreensão dos fatos. As relações entre os públicos e as obras não evoluíram sensivelmente, mas sim as experiências sobre as quais se fundava a problematização das relações arte-públicos-Estados que mudaram;
- essa dupla mudança tem uma dupla origem: a evolução das aspirações e das ambições dos homens de teatro no comando das instituições da descentralização cultural e as características das casas de cultura;
- enfim, a crítica das ilusões da democratização vai de mão dada com o destaque dado, no universo da descentralização teatral, ao tema da “criação” e da ideia de um crédito dos “criadores” com o Estado. (URFALINO, 2015, p. 181).

Uma revolução nas formas teatrais também tomou lugar durante maio de 1968. O teatro passou a abraçar os ideais do movimento e contestar o seu próprio estatuto. A recusa de toda e qualquer tradição, tecnocracia e o questionamento das relações do Estado com o poder público reverberaram na organização dos grupos e das obras teatrais, sendo que o teatro amador empreendeu as mudanças mais significativas. Algumas experiências radicais foram observadas, em relação ao teatro tradicional francês:

Em maio-junho de 1968 tratou-se, de todas as maneiras, de se repensar o teatro em suas formas e funções, de quebrar um sistema, de reconhecer os modelos, de inventar outros, de inventar outras relações entre atores e espectadores e, mais ambiciosamente, de por em curso um novo uso da cultura.

(...) Desde antes de 1968 outras equipes haviam esboçado as linhas do que poderia ser um exercício verdadeiramente diferente do teatro: autogestão das trupes, recusa da divisão do trabalho, escritura coletiva, longo trabalho de pesquisa preliminar em detrimento de todo critério de rentabilidade, recusa das estruturas fixas de produção e distribuição, necessidade de se falar de hoje aos homens de hoje, abandonando a encenação dos clássicos. (ABIRACHED, 2005, p.134, p.136, tradução minha.)

Com a dispersão do movimento de 68, a potência revolucionária expressa na declaração de Villeurbanne arrefeceu em alguns pontos. O teatro francês passou a se organizar, em grande medida, sob o poder dos diretores, que oficializaram seu estatuto patronal e subestimaram as demandas de atores e técnicos de espetáculos. Por outro lado, a missão de conquistar o “não-público” se enfraqueceu, voltando-se o teatro mais para a sua própria

competência de produzir obras de arte.

No entanto, com relação às inovações na relação com o espectador e no uso do espaço, aos modos de criação dramática, à contemporaneidade das temáticas e propostas e à politização do trabalho dos grupos, o impulso dado por 68 ao movimento teatral se fortaleceu. A influência das transformações da sua prática permaneceu entre o ideário e os modos de produção de seus artistas desde então. Pascal Ory, ao analisar o movimento a partir da sua alcunha de “revolução cultural”, observa que Maio não possuía um perfil definido, mas seria o ponto culminante de uma curva bem anterior: o ápice do modernismo, da exaltação da juventude e do hedonismo da sociedade de consumo, sendo a versão francesa de um movimento transnacional estabelecido, para ele, sobre três conceitos: politização, utopismo e radicalismo. (ORY, In: ABIRACHED, 2005)

Observavam-se nas ações, *slogans* e obras produzidas a partir de 68, a vinculação com a contemporaneidade e a necessidade de engajamento, trazendo elementos da cultura de massa e da cultura popular, ao mesmo tempo em que se criticava a sociedade de consumo. O teatro abraçou um tipo de esquerdismo juvenil e a palavra de ordem era a contestação. Amplificaram-se as formas que estabeleciam relação direta com o espaço e o espectador, como a intervenção urbana, o *happening*, o teatro de rua, a dramaturgia composta a partir de elementos e personagens da realidade. Foi o triunfo da vanguarda, que ganhou respeitabilidade tanto nas Artes como nas Ciências Humanas. A marcha utópica foi valorizada de maneira extrema, institucionalizando-se o que antes se considerava marginal e estabelecendo a síntese entre duas vanguardas: a artística e a política.

Para o autor, o grande legado de Maio não foi a luta política do cidadão insatisfeito contra a cidade, mas os novos mestres da cultura que chegaram ao poder, tanto no campo artístico como no intelectual. E suas conquistas podem se medir pela rapidez com que as temáticas trazidas pelo movimento foram digeridas pela sociedade. Ory cita, por exemplo, uma extensa lista de palavras que entraram na edição de 1971 do dicionário *Petit Larousse* (entre elas, a palavra **interdisciplinar**).

Após o apaziguamento do movimento de Maio, pode-se observar uma mudança de perspectiva, com a entrada progressiva de uma lógica reformista. Tal mudança reverberou também no campo da ação cultural, ao agregar um novo tipo de atitude que se refletiu nos trabalhadores da cultura, que se profissionalizaram amplamente.

Esses dois momentos da história da política cultural francesa (a criação do Ministério da Cultura/gestão Malraux e o movimento de Maio de 68) influenciaram diretamente os artistas e as ações culturais no mundo ocidental a partir da década de 1960. Somado ao desenvolvimento das políticas e estudos culturais que passam a se consolidar também na Inglaterra e Estados Unidos, o tema passou a ganhar mais e mais âmbitos, tanto em termos de prática governamental e de questão acadêmica, como de militância artística. Vários autores franceses e anglo-saxônicos se debruçaram sobre o tema, definindo três etapas na história das políticas nacionais de cultura a partir do pós-segunda guerra. José Carlos Durand cita Michael Volkering e O. Bennet, ao pontuá-las:

Uma fase inicial, de 1945 a 1965, em que a orientação central era difundir a cultura erudita ao conjunto da população, seguida de dois decênios (1965-1985), fase em que a palavra de or-

dem passou a ser 'multiculturalismo', admitindo-se que o governo deveria contemplar com atenção e fomento a expressão cultural de todas as classes, grupos e etnias dentro de uma dada sociedade nacional. A terceira fase, a partir de 1985, seria marcada pela privatização de instituições culturais, pelo patrocínio corporativo e pela emergência de eventos globalizados. (DURAND, 2013, p. 24).

É a partir desses fundamentos e influências que se desenrolou a história da ação cultural também no Brasil, ganhando mais força nas grandes cidades como São Paulo. A força desses ideários entre os artistas e gestores culturais contrasta com a complexidade do cenário das políticas públicas. Pode-se observar, nas práticas empreendidas atualmente, nas primeiras décadas do século XXI, um grande caldeirão, no qual se misturam ideais iluministas, marxistas, liberais e pós-modernistas enquadrados em práticas que oscilam entre o modelo socialista francês (ou uma tentativa de segui-lo) e a gestão neoliberal, que toma força a partir da década de 1990. E é com base nessa complexidade que analisaremos os cenários e a atuação dos artistas que figuram neste artigo.

Um ofício incomum: teatro e ação cultural em São Paulo

O trabalho dos grupos de teatro subsidiados na cidade de São Paulo tem gerado uma grande variedade de práticas artístico-pedagógicas, criando uma rede de interferência em várias regiões da cidade. Esse tipo de prática ganhou força a partir da aprovação da *Lei de Fomento ao Teatro*. Tomando por base os modos de produção e as inquietações artísticas,

políticas e pedagógicas desses artistas, criou-se um campo de atuação ambíguo operando, ao mesmo tempo, dentro do aparelho de Estado e em seus limiares, confrontando-o.

Resultado das demandas empreendidas pelo **Movimento Arte Contra a Barbárie, a Lei de Fomento ao Teatro** (Lei 13.279, de 8 de janeiro de 2002) foi promulgada pela Câmara dos Vereadores, com o objetivo de fomentar a produção teatral na cidade de São Paulo. Visava ao desenvolvimento do teatro e ao seu melhor acesso pela população, apoiando projetos continuados de pesquisa e produção. Ficavam assim garantidas as reivindicações e a sobrevivência de uma parcela da classe artística, ligada ao teatro de grupo, que pleiteava a possibilidade de criação sem a necessidade de ceder às exigências do mercado.

Para seus idealizadores, tratava-se de uma Lei não apenas para o teatro, mas para a cidade, pois defendiam a estreita correlação dessa arte com o espaço público e o debate político. Além disso, era intenção desses grupos estabelecer vínculos com a população, além de desenvolver suas próprias relações de trabalho, modos de produção e poéticas artísticas. Reverberando o movimento de 68, visavam a um enlace entre a ação teatral e a ação cultural. O caráter de política cultural pública ficava garantido na lei, em seus artigos e nos critérios de seleção dos grupos, entre os quais figuravam: planos de ação continuada que não se restringissem a um evento ou a uma obra; a contrapartida social ou o benefício à população conforme plano de trabalho e a dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado.

Com o estabelecimento da Lei de Fomento ao Teatro, houve desenvolvimento bastante expressivo desta arte na cidade de São Paulo,

com a proliferação de grupos, com o incremento dos cursos superiores e técnicos de artes cênicas e a multiplicação das ofertas de atividades culturais ligadas ao teatro. Essas ações iam desde espetáculos até oficinas, palestras, encontros de formação, residências artísticas e intervenções no espaço urbano, sendo que os artistas passaram a atuar diretamente, por meio das suas contrapartidas, como agentes culturais do Estado.

O teatro em São Paulo foi tomado por uma efervescência na inovação sobre as suas formas tradicionais, ganhou as ruas e se mesclou a outras linguagens artísticas. No contato com a população, criou relações com diferentes bairros, estabelecendo sedes, propostas poéticas e trazendo à cena, muitas vezes, as histórias e as lutas locais de seus habitantes. As formas teatrais abandonaram cada vez mais a caixa preta, alcançando o espaço público e incorporando-o nas encenações. O espectador passou a participar ativamente dos espetáculos, seja de maneira imersiva, performativa, ou como referência para a criação das obras teatrais.

A influência de Maio de 68 se observa na cena teatral paulistana, assim como a influência direta das experiências brasileiras dos anos 1960 e 1970, com a criação de espaços cênicos e de debate sobre as questões sociais e de luta política. A cultura de esquerda se fortaleceu entre a classe teatral, assim como o pensamento sobre as políticas públicas e a ação cultural, ganhando modos diversos a partir das propostas dos grupos.

Um dos exemplos desse modo de ação é o grupo *Estopô Balaio (de) Criação, Memória e Narrativa*. Sua trajetória é representativa das principais questões aqui apontadas, iluminando a reflexão sobre a síntese estético-política.

Entre suas características, destacamos:

- * O teatro como base da sua prática artística e a investigação pedagógica como aspecto essencial das suas pesquisas. Seu trabalho se inicia partir dos relatos dos moradores do bairro sobre as enchentes que assolaram a região do Jardim Romano (zona leste de São Paulo) e sobre seus processos de vida como migrantes;

- * A composição mista entre artistas com formação universitária e experiência profissional e atores que têm o próprio grupo como eixo fundamental da sua formação artística;

- * A interferência no espaço público da cidade;

- * O subsídio público para o seu trabalho, o que exige a contrapartida social.

Acompanhei o grupo ao longo dos anos de 2012 e 2015. A partir seu trabalho, pode-se observar que nos momentos em que o encontro entre os artistas e os moradores da região se efetivavam, a ação cultural surgia em sua potência. Temos dois momentos marcantes desse diálogo: inicialmente com a chegada dos artistas “estrangeiros” no bairro, ao serem afetados pelas histórias das crianças e dos moradores sobre as enchentes. Estabelecem aí a sua primeira troca, a partir dos procedimentos e ações realizadas com as crianças e com a biblioteca do CEU Três Pontes, ainda no Programa de Iniciação Artística, da Secretaria Municipal de Cultura. Em um segundo momento, trava-se a abertura para o bairro, sendo que o processo teatral proposto só começa a ser abraçado pelos moradores no momento em que o grupo passa a interferir artisticamente nas ruas, por meio de ações performativas e ensaios abertos.

Esse processo se desenrolou ao longo de anos, sendo que uma parte dos moradores do bairro passou a colaborar com as encenações

do grupo e a participar de suas ações, pela insistência em colocá-los em constante contato com a obra artística, a partir de várias estratégias pedagógicas. O encontro, neste caso, só foi possível com o testemunho do espectador sobre o fazer artístico, sendo ele convidado não apenas a apreciar as obras, mas a participar da sua construção, seja como depoente, como *performer*, como artista, como jogador ou como contrarregra, nas várias ações propostas pelo grupo, ao compor as suas encenações em contato direto com as ruas e os moradores do Jardim Romano. Essa relação afetou não apenas o traçado cultural do bairro, mas também as predeterminações artísticas do coletivo, ao migrarem, como diz seu diretor, João Júnior, de uma ideia de se fazer teatro para outras ideias de se fazer arte.

O processo de tradução e contra-tradução cultural³ também se verificou na formação dos artistas-moradores a partir dos processos artísticos empreendidos pelo *Estopô Balaio*. Os descompassos enfrentados com relação à responsabilização coletiva pela obra artística fizeram com que o grupo se abrisse para a compreensão dos diferentes lugares sociais e culturais ocupados pelos seus integrantes. Isso detonou a reinvenção de suas práticas teatrais, na construção da autonomia dos seus artistas com relação aos meios e modos de

produção, tornando-os, ao longo dos anos, corresponsáveis pelas escolhas e opções artísticas do grupo. A partir da sua decisão em estabelecer diálogo com a história do Jardim Romano, propondo-se a reconfigurar o seu panorama cultural, agregando moradores, integrando artistas iniciantes e movimentando o intercâmbio com outros artistas locais, o *Estopô Balaio* responsabilizou-se como agente cultural e como pedagogo, agindo a partir do Estado e, ao mesmo tempo, escapando do seu controle a partir da reconfiguração dos territórios delineados pelas suas interferências artísticas.

Por outro lado, o percurso do *Estopô Balaio* se faz representativo das relações entre arte, Estado e mercado a partir das suas próprias necessidades de sobrevivência. Ao longo de sua trajetória, desenvolveu estratégias que pudessem inserir o seu trabalho no mercado das obras artísticas ligadas ao campo da ação cultural, a partir da sua visibilidade nas mídias e no estabelecimento de redes com intelectuais e instituições ligadas ao saber, a fim de avaliar o seu trabalho enquanto agente sociocultural. Essa visibilidade, além da excelência das suas propostas, possibilitou que o grupo permanecesse sob a tutela dos subsídios públicos.

Considerações: quando a partir do mar se avista a terra

A partir dos problemas colocados nesse artigo, apresento algumas considerações. Quando a ideia e a prática da política cultural foram forjados, com a criação do Ministério dos Assuntos Culturais na França, no final da década de 1950, o conceito de cultura servia a um projeto de identidade nacional, aliado a um proje-

3 O antropólogo Clifford Geertz defendia o conceito de “antirrelativismo”, ao dizer que não existiria um ponto de observação supracultural e supra-histórico no encontro entre dois grupos culturais distintos (BAUMAN, 2012, p. 74). Sendo assim, não haveria significado verdadeiro e universal a ser avistado e posteriormente retratado por nenhum dos parceiros do encontro. A tradução, como diálogo contínuo, incompleto e inconclusivo constituiria esse movimento de co-habitação do espaço fronteiriço, sendo que nenhum ato de tradução deixaria intacto nenhum dos parceiros. Ambos emergiriam modificados, diferentes do que eram no começo. As sucessivas tentativas de se completar esse diálogo, abandonar suas significações e renová-las consistiriam no processo de tradução e contra-tradução.

to de sociedade. A arte era tomada como valor universal ligado, no entanto, ao gosto burguês. A ação cultural era a base de um projeto de democratização cultural, na intenção de difundir as obras dos artistas consagrados e/ou subsidiados pelo Ministério aos vários departamentos franceses, descentralizando a produção e a fruição dessas obras e artistas para fora da cidade de Paris.

No Brasil, a ideia de cultura serviu também a projetos políticos de estruturação nacional, em determinados momentos. Em outros, viu-se delegada a um lugar secundário dentre os projetos nacionais. Por fim, com a consolidação dos governos democráticos pós-ditadura, aliada às tendências internacionais de desenvolvimento social, a cultura passa a ganhar status de política pública. Sofre, no entanto, a influência de diferentes projetos internacionais, muitas vezes contraditórios, de acordo com a tendência política dos governos que se alternaram no país e também na cidade de São Paulo.

Pode-se observar, no entanto, que nos dias de hoje a cultura ocupa um lugar não desprezível no jogo político. Apesar de ter perdido o caráter de estruturadora de uma identidade nacional, pelo próprio debate sobre a ideia de cultura nos dias de hoje, esta se fortaleceu enquanto parte de um projeto de sociedade. A mobilização política dos artistas e suas propostas culturais tem se multiplicado no Brasil, a partir da consolidação da ideia de que a vida política aliada à vida cultural afeta os grupos sociais. Nesse sentido, a ideia de democratização da cultura e da ação cultural como simples elemento difusor de obras artísticas, sem a mediação pedagógica, tal como propagada pelo Ministério francês em seus primeiros anos, caiu rapidamente por terra.

Segundo Zigmunt Bauman, o conceito de cultura abarca aspectos em si contraditórios. A percepção dessa contrariedade, com o enfraquecimento dos discursos nacionalistas a partir dos anos 1990, destaca a busca por um sentido de identidade multiforme, assegurada pela unidade de grupos sociais específicos e não de uma nação como um todo: “O discurso da cultura tornou-se famoso por fundir temas e perspectivas que se ajustam com dificuldade numa narrativa coesa e não contraditória”. (BAUMAN, 2012, p. 16).

A reflexão sobre o conceito de cultura nos dias de hoje e, conseqüentemente, da ação cultural na cidade de São Paulo, deve considerar aspectos contemporâneos que não se apresentavam à época de Malraux.

Em primeiro lugar, temos a questão do valor da arte associado ao mercado e à indústria cultural. Ao contrário da ideia de uma alta cultura a ser apreendida e reverenciada, ou mesmo de uma cultura popular que fundamente as tradições e práticas simbólicas de um determinado grupo étnico ou social, a cultura e seus produtos artísticos, nos dias de hoje, ganham valor enquanto mercadoria. Produtos e artistas ligados à indústria cultural e seus circuitos de celebridades e sucesso financeiro passaram a difundir pelas mídias, com muito mais eficácia que qualquer projeto público, gostos, hábitos culturais e modos de se fazer e veicular as obras artísticas. Isso cria a distância entre o público e os artistas que promovem a ação cultural, majoritariamente ligados aos ideais da cultura de esquerda.

Em segundo lugar, temos a consolidação do próprio mercado de artistas e produtores de arte criado a partir dos subsídios públicos e dos projetos a eles associados. Os programas de fomento e subsídio público existentes, bem

como os projetos de ação cultural e formação artística, não dão mais conta de abarcar todo o contingente de artistas atuantes na cidade de São Paulo. Tem-se travado, dessa maneira, a defesa cada vez maior dos campos de atuação dos diversos grupos nas diferentes regiões da cidade. Criam-se assim particularidades que defendem opções estéticas e ideológicas, mas que não deixam de se constituir como nichos de mercado.

Em terceiro lugar, temos hoje em dia a consolidação da prática artística aliada ao campo do desenvolvimento sociocultural a partir, inclusive, de metas fixadas internacionalmente. Nesse ponto, a ação cultural ganha força, não como estruturadora de uma identidade nacional, mas como mediadora das relações entre os diferentes grupos sociais e possibilitadora de expressões artísticas. Contribui por um lado, para abrir o próprio mercado emergente de profissionais da cultura. Por outro lado, afirma a ligação irremediável com o seu caráter pedagógico.

Em Maio de 68 os diretores das Casas de Cultura da França manifestaram-se contra os propósitos de democratização cultural do Ministério, alegando a sua ingenuidade e hipocrisia, na medida em que esta não se efetivaria, caso se mantivessem as desigualdades sociais. Nos dias de hoje, as utopias revolucionárias também perderam sua força, cedendo lugar ao avanço das concepções pluralistas sobre a cultura. Phillipe Urfalino já observa esse aspecto em sua análise sobre a construção da política cultural francesa, afirmando que não se pode mais ignorar que a educação artística é o único vetor eficaz de uma democratização cultural, por meio da mediação entre a obra e o público.

Nos dias de hoje, a política cultural não se

reduz a uma ação artística e, da mesma maneira, não existe autonomia da cultura frente à política e ao mercado. Sendo assim, defendo três posições com relação à ação cultural em São Paulo. Em primeiro lugar, pelos contornos com os quais ela é empreendida pelos projetos públicos de cultura e pelas ações dos artistas subsidiados, tem-se a ação cultural como prática ambígua, justamente pela sua associação entre arte e política. Ao se prestar a defender projetos de Estado, ao mesmo tempo em que emprega artistas nem sempre em alinhamento ideológico com este, mas necessitando dele para a sua sobrevivência, a ação cultural traz em seu campo de ação práticas contraditórias.

Os artistas envolvidos nesse campo de trabalho se equilibram em meio a essa contradição. Abraçam os discursos críticos ao Estado, empenham-se na construção autoral das suas obras e na formação crítica dos seus artistas. Ao mesmo tempo, constituem-se profissionalmente tanto pelos subsídios do Estado quanto pela sua abertura para o mercado de obras, intervenções e ações culturais. Oscilam entre os ideais da cultura de esquerda e as associações necessárias para a sua sobrevivência, criando em seu trabalho constantes linhas de fuga das sujeições sociais da contemporaneidade. Dessa maneira, colocam-se em uma zona constante de risco, tanto em relação ao Estado e ao mercado quanto em relação aos lugares e populações nos quais escolhem intervir.

Em segundo lugar, defendo que o caráter pedagógico da ação cultural, é o que dá sustentação ao seu aspecto político. É por meio das variadas invenções artístico-pedagógicas que os artistas estabelecem contato com o público, com as comunidades e com os artistas iniciantes, ampliando, por um lado, o próprio sistema de produção cultural. Por outro lado,

mediam os conflitos presentes entre as idealizações dos projetos e a realidade sociocultural, e também entre os programas estatais, seus equipamentos e a sociedade, em suas desigualdades e pluralidades. A ação cultural possibilita assim processos que viabilizam discursos múltiplos, novas formas de expressão artística, não estabelecidas por parâmetros profissionais ou acadêmicos, além da consolidação de práticas culturais.

Em terceiro lugar, a ação cultural nos dias de hoje só se efetiva em face dos encontros e confrontos transculturais dados pelas condições de vida nas metrópoles contemporâneas. A variedade cultural das sociedades é uma característica premente, trazida pela fragmentação que atinge hoje todos os campos da vida humana. Dessa maneira, segundo Stuart Hall, as identidades tampouco são unificadas, ou singulares, “mas múltiplas, construídas sobre discursos, práticas e posições diferentes, muitas vezes cruzadas e antagônicas” (HALL, apud BAUMAN, 2012, p. 67). A impossibilidade de estabelecer uma identidade nacional única em nosso momento sócio histórico, além do abandono das utopias revolucionárias como sistemas totalizantes, abre o espaço para formas de ação política que levem em conta a mobilidade das populações, a força do mercado e a variedade cultural existente especialmente nas metrópoles.

Os conflitos que os grupos encontram ao residir em lugares da cidade diferentes das suas regiões de origem passam pela habitação de fronteiras culturais e ideológicas, nas quais imaginários, hábitos e necessidades se confrontam. Causam incômodos, estranhamentos e incompreensões, até cavarem brechas que criam não exatamente pontos de conciliação, mas contrapontos que possibili-

tam deslocamentos diversos dos lugares culturais anteriormente fixados, seja pela sujeição ao Estado, seja pela sujeição à indústria cultural, seja pela sujeição ideológica dos próprios grupos. Considero, desta maneira, que a ação cultural é transformadora da própria prática artística e dos posicionamentos estabelecidos pelos artistas. Sendo assim, ela só pode ser compreendida como processo de mão dupla. Nunca a partir do Estado ou dos artistas para a cidade e sua população, mas sempre no confronto e no encontro entre as duas partes.

Pode-se também afirmar que o rompimento com a barreira das instituições é o que possibilita a criação de vínculos necessários ao desenvolvimento do processo artístico-pedagógico e da interferência artística, seja no espaço da cidade, seja em seus habitantes. A abertura para as ruas e para os bairros e a subversão das regras institucionais, ao se agir dentro dos equipamentos públicos estabelece a conexão entre os projetos, as culturas e os indivíduos, criando laços mais aprofundados para o diálogo e para o processo de tradução transcultural.

Compreende-se também a partir disso que a experiência da formação artística não se trava efetivamente a partir de uma simples fruição ou transposição de conhecimentos, mesmo que de caráter crítico. Ela deve sempre levar em conta o outro, em sua distância sociocultural e em sua potência como vivenciador, dialogador, mestre e aprendiz. A potência da ação cultural e da obra artística só se revelam para a cidade ao abraçar seus moradores como colaboradores dos vários processos artísticos nela empreendidos, como pensadores e fazedores das obras e da própria cidade, em um amplo sentido.

O caráter ambíguo da ação cultural acaba por transformá-la em um processo dinâmico,

pleno de contradições, mas também pleno de possibilidades de se constituir como crítica ao Estado e como tradutora das idiossincrasias e conflitos presentes na sociedade metropolitana contemporânea. Como diz Zigmunt Bauman, nem a inclusão ou a exclusão, nem a disposição de ouvir ou o impulso de mandar, nem a postura solidária ou a negligência hostil constituem-se em maior ou menor probabilidade de se realizar, ao menos em potência (BAUMAN, 2012, p. 81). Sua passagem ao real deve ser mediada pela sociedade politicamente organizada e, dessa maneira, cabe a nós, artistas, professores, gestores, construtores, legisladores, cuidadores, trabalhadores, enfim, a tarefa de nos encontrarmos, nos compreendermos, nos reavaliarmos e nos reorientarmos. E, a partir do mar conturbado no qual navegamos, permitir o frescor renovado de avistarmos a terra firme.

Referências

- ABIRACHED, Robert (dir.). *La Décentralisation Théâtrale 3: 1968, le tournant*. Paris: Actes Sud et ANRAT, 2005.
- ABIRACHED, Robert. “Le Triomphe de la Raison”. In: _____. (dir.) *La Décentralisation Théâtrale 3: 1968, le tournant*. Paris: Actes Sud et ANRAT. 2005. p. 133-141.
- AZZI, Christine Ferreira. “Entre a arte e a ação: cultura, museus e patrimônio nos discursos de André Malraux”. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, 2010.
- BAUMAN, Zigmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- COELHO, José Teixeira. *A cultura e seu contrário*. SP: Iluminuras/Itaú Cultural, 2008.
- DESGRANGES, Flavio. *A inversão da olhada: alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: Hucitec editora, 2012.
- DESGRANGES, Flavio; LEPIQUE, Maria. *Teatro e Vida Pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 2012.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol.2*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DURAND, José Carlos. *Política Cultural e Economia da Cultura*. São Paulo: SESC SP e Ateliê Editorial, 2013.
- ESTOPÔ BALAIÓ (DE) CRIAÇÃO, MEMÓRIA E NARRATIVA. Website. Disponível em: <http://coletivoestopobalaio.com.br/>.
- FOUCAULT, Michel. “O sujeito e o poder”. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.
- JÚNIOR, João. “Estopô Balaio (de) Criação, Memória e Narrativa – um balaio de lembranças”. *Revista Balaio*, ano I, São Paulo, 2014, número 1. p. 8-10.
- ORY, Pascal. “Introduction à l’histoire culturelle de l’après-Mai”, in ABIRACHED, Robert (org.). *La Décentralisation Théâtrale 3: 1968, le tournant*. Paris: Actes Sud et ANRAT, 2005. p.167-175.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. “Quando a cena se desdobra: as contrapartidas sociais”. In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maria (org): *Teatro e Vida Pública: o fomento e os co-letivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 2012. p. 152-173.

URFALINO, Phillipe. *A Invenção da Política Cultural*. São Paulo: Edições SESC, 2015.

VIGANÓ, Suzana Schmidt. “Ensaio sobre os rios invisíveis: ou se fazer espectador entre a experiência, o tempo e a memória”. *Revista Balaio*, São Paulo: Coletivo Estopô Balaio, Ano I, outubro 2014, número 1. p 66-70.

_____. “Por entre as trilhas chuvosas de uma travessia: teatro, ação cultural e formação artística na cidade de São Paulo”. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, 2017.

Recebido: 14/07/2018
Aprovado: 31/12/2018